

Le paysage

R i c h a r d B a i l l a r g e o n

et les choses


DAZIBAO



Traditionnellement, la pratique de la photographie de paysage était, et demeure, porteuse d'une certaine mélancolie. Cette forme ancienne


de la représentation, qui possède ses lettres de noblesse depuis les origines de la photographie, offrirait aux artistes un champ infini pour la mise en forme d'un sentiment de l'espace. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que la sensibilité romantique est contemporaine des débuts de la photographie. Les particularités de ce mouvement esthétique présentent d'ailleurs le plus grand intérêt lorsqu'elles s'allient à la photographie de paysage, car elles étoffent une réflexion sur le territoire même de la photographie. L'attitude romantique survit dans le positionnement du sujet dans la nature et dans l'expérience qui en résulte. L'art romantique, on le sait, laissait une grande place à la subjectivité, à l'affect, tout autant qu'à la recherche d'une part occultée de soi grâce au contact de la nature.

La photographie de paysage ouvre ainsi à un large questionnement sur la nature de la représentation photographique, ses *lieux* propres et ses modes de signification, dans leurs rapports avec le désir d'introspection du sujet. C'est que la nature, sous ses multiples configurations, de même que le regard porté sur elle, s'érigent en métaphore du processus photographique dans son ensemble. La peinture élabore un monde dans son épaisseur, sa consistance, sa matière; la photographie d'étendues géographiques ou de territoires, quels qu'ils soient, offre une représentation du monde architecturée et dense, et cela à partir de composantes plurielles: la lumière du



jour, l'aspect formel des éléments de paysage, le géologique ou les interventions humaines. Tous ces registres cohabitent et s'entrecroisent. À ces strates de signification, il faut joindre la vision de l'artiste qui sélectionne un point de vue et découpe ensuite cette nature. Les temporalités se chevauchent et s'enrichissent mutuellement : les heures de la journée, les saisons ou le temps de l'action s'il y a lieu : chez Hamish Fulton par exemple, le temps de la marche dans le paysage.

Pour Richard Baillargeon, le paysage constituerait le point de départ d'une expérience spirituelle. En 1988, avec la série *D'Orient*, l'artiste s'engageait dans une sorte de voyage initiatique. Composée d'images panoramiques couleur réalisées en Égypte, cette série, ainsi que l'affirme l'artiste, se voulait une confrontation entre l'univers du voyage et celui du parcours introspectif. À une sensibilité au caractère exotique de ces vues d'Orient venait se greffer un intérêt pour l'écart qui existe entre la découverte de sites historiques « typiques » et l'émotion véritable ressentie lors de nos explorations. La figure romantique du voyageur et le thème de la quête s'imposent alors, d'autant plus que le choix du point de vue panoramique impose l'idée d'un regard élargi. Le panorama ne se veut-il pas le fantasme d'une représentation en continu de l'espace ? La particularité de ce travail résidait, entre autres, dans l'effet de dissonance introduit par l'album contenant de courts textes et qui ouvrent une brèche entre



le pittoresque des scènes montrées et le regard réflexif du spectateur. *D'Orient* fait figure de point de départ d'une investigation plus ample sur la photo en tant qu'elle met en place des territoires oniriques et discursifs à la fois.

Le paradigme du territoire se retrouve aussi dans les séries ultérieures mais sous des jours différents. Les vastes paysages d'Égypte portaient en eux les marques d'une civilisation souvent figée dans les clichés touristiques, le regard s'en trouvait toutefois dessaisi par le biais du livre et de la bande sonore qui introduisaient respectivement une dimension plus intime et une touche d'étrangeté, en contrepoint. Cependant que la donnée panoramique constituait un élément important pour une histoire du regard qui cherche à dépasser les conventions de la vision. Avec *Terres austères*, on passe du désir de saisie du paysage, d'une tentative d'embrasser des espaces lointains par le balayage du regard, à une vision davantage centrée. Notre rapport à l'image se transforme et s'apparente à la condensation rêveuse. Il ne s'agit plus de curiosité pour les contrées lointaines, mais plutôt de méditation que le format carré des photographies et les stratifications temporelles qui structurent les œuvres encouragent. Le corpus se compose d'un ensemble de clichés pris à l'intérieur du Royal Tyrrel Museum of Paleontology en Alberta et d'autres réalisés dans la région autour du musée, laquelle est très riche sur le plan géologique. Des reconstitutions de dinosaures, des restitutions en trompe-l'œil du milieu de vie de ces animaux, des images de

fossiles et de coquillages contribuent à instaurer un étrange climat d'immobilité, d'intemporalité. Cette suspension temporelle ouvre à une densification de l'image propice à une lenteur du regard proche des songes. Il serait ici question d'un territoire de la pure temporalité. Les références à la paléontologie et à la conservation des vestiges des débuts de la vie sur la terre dialoguent avec des bribes de textes où sont évoqués des *mers anciennes et perdues... d'innombrables rivages dévastés* (R.B.). Ces images compactes et quelque peu austères renvoient à ce lieu proprement photographique qu'est la pétrification, en d'autres termes à une contraction spatiale et temporelle qui emprisonne le regard. Le spectateur ne se trouve pas ici transporté par le chatoiement d'images de contrées mythiques. Son périple le conduit plutôt à la croisée de plusieurs mondes: aux confins du lieu géographique, en l'occurrence les terres arides de l'Alberta, et de ce monument qu'est le musée, un musée d'archéologie et d'histoire qui plus est, tout autant qu'à la fragile jonction du vrai et du faux. Des scènes en trompe-l'œil nous entretiennent de la chose et de son simulacre et du jeu permanent que la photographie initie entre les deux pôles. Et cette oscillation se voit amplifiée par l'ajout du texte. Placé directement sous les images, il ouvre le regard et ceci d'une façon paradoxale. Grâce aux mots, les clichés cadrés serrés glissent vers des décalages temporels. Le regard fouille des icônes aux registres incertains. La photo compense ici la perte de réel en se faisant artéfact culturel: une topographie austère voisine des squelettes d'animaux morts il y a des millions d'années. Cette matière visuelle très focalisée affirme le côté *insulaire* du cliché photographique. Le spectateur

expérimente donc un objet exorbité, une essence du paysage. Avec *Terres austères*, Richard Baillargeon nous invite à vivre intensément la dramatisation que représente le processus photographique. À la fois saisie du réel et écart par rapport à celui-ci, mélancolie de la disparition des choses et plaisir de l'icone autonome, le sentiment de nostalgie est ici inhérent à l'impossibilité de pénétrer le paysage, celui-ci se présentant comme un espace clos sur lui-même et hostile à toute présence humaine.

Si la métaphore géographique opère un peu sur le même mode dans la série *Champs/la mer*, elle pose toutefois une autre question, celle des seuils de l'image, cette expression devant s'entendre au sens de frontières. Aux vues d'étendues herbeuses, de nuées ou de ciels orageux se juxtaposent des objets banals qui semblent arrachés à leur fonction première. Intercalées entre ces deux pôles, des phrases poétiques ponctuent çà et là la lecture. Bien que l'on retrouve, dans cet ensemble, le même cadrage serré que dans *Terres austères*, la compacité de l'icone se fissure grâce à un sentiment de présence. Ainsi dans *Tryptique I*, l'autoportrait de l'artiste introduit le sujet humain et l'idée d'un espace potentiellement habité. Paradoxalement, cependant, l'œuvre parle de l'impossible emprise sur le monde, le personnage sur le cliché de gauche ayant le regard obstrué. En un geste volontaire, il se positionne en quelque sorte en retrait de l'univers. Son avant-bras et sa main occupent le centre de l'image, le front est légèrement incliné, les yeux dissimulés. La relation de l'homme à la nature et aux choses est faite d'absence, son rapport à l'univers est marqué par l'incertitude : *n'a pas compris la direction, s'est égaré, a erré*, nous dit l'artiste.

Contrairement aux œuvres antérieures d'où toute vie humaine était réduite à néant, dans *Champs/la mer* il y a collision entre l'absence et la présence. Des horizons se déploient avec leur touche de sublime, cependant que l'avant-scène est dépeuplée. Une chaise vide, un banc délaissé et les «merveilleux nuages» renvoient à l'indicible et à l'éphémère, au passage de la vie. Parallèlement à cela, la concrétude des choses, qu'il s'agisse d'une bicyclette oubliée sur un quai ou d'une cuisinière en désordre, contrebalance les possibles égarements dans des lieux imprécis. Le proche (le quotidien) et le lointain (l'infini) s'entrechoquent. Le territoire photographique se définit comme une zone de transit, il s'apparente à un véhicule de passage vers les frontières du réel, vers d'autres états des objets et des sites. À la condensation de photographies qui privilégient souvent le couchant ou les ombres diffuses, succèdent, dans cette série, d'autres images qui s'apparentent à des écrans blancs avec des textes, sortes de vides, de superficies pour le souffle poétique.

Une autre qualité de l'espace est ainsi offerte : une aire translucide destinée à métamorphoser l'image en *étendue rêveuse*. L'expression est de Jean-Claude Lemagny et signifierait l'esprit du lieu¹. Ce qui caractériserait cette étendue rêveuse, c'est d'être habitée, hantée par un esprit invisible. Celui-ci se révélerait dans l'entre-deux de l'image, à la jonction de deux champs distincts et complémentaires : le littéraire et la force d'évidence de l'iconique.

Dans une pièce, plus récente, intitulée *Du plus loin : l'onde*, l'artiste tente de saisir la fuite du temps à travers différents états de l'image. Les archétypes géographiques tels que la montagne et les nuages s'y présentaient comme des métaphores de l'affect. Un film y montre en alternance des points de vue de plans d'eau, de sommets enneigés ou de rivages ; pendant que des photographies au grain grossier estompent le contour des choses. L'œuvre dans son ensemble figure des trajectoires visuelles intéressantes : du mouvement de l'onde, à l'élévation vers les cimes. La nature de ces images, qu'elles soient fixes ou en mouvement, se marie au sens des poèmes pour suggérer « l'avancée vers », la montée. Cette œuvre marque une ouverture dans le travail de l'artiste. Des icones clos sur eux-mêmes de *Terres austères*, du parti pris pour une matière visuelle ramassée qui met l'accent sur une cristallisation de la substance du monde, Richard Baillargeon poursuit avec *Promenades au couchant* une recherche axée surtout sur la saisie des confins du visible.

Bien que *Du plus loin : l'onde* fait état de l'aléatoire de l'image et de la mouvance du visible, *Promenades au couchant* ne prend pas parti pour une quelconque désagrégation évoquée par les photos à gros grain de *Du plus loin : l'onde* ; l'œuvre exploiterait plutôt la porosité des marges. D'abord tournées en 16 mm puis rephotographiées à la projection, ces vues de soleil couchant, de feuillages frémissants et de prés balayés par les vents captent des états temporels, et les glissements de conscience de l'un à l'autre. Ces clichés traduisent une expérience sensorielle de la nature et parfois d'espaces urbains. On peut y déceler un retour du mouvement du regard, de l'intérieur vers les bordures du réel. Aujourd'hui, la vision étant tributaire du

cinéma plutôt que de la peinture, le regard se veut périphérique. Un personnage assis contemple la nature ; autour de lui s'agencent une constellation d'instantanés arrachés à la continuité. L'œil revient sans cesse aux bordures noires qui cerclent les images. L'humain habite de nouveau l'œuvre et avec lui s'installe le sentiment du sublime, c'est-à-dire le sentiment du sujet à la limite, dans le suspens de l'élan, dans la syncope².

L'ensemble de l'œuvre de Richard Baillargeon nourrit une réflexion sur la nature et les contours de la photographie. À la fois territoire psychique et réalité diaphane, la photo devient pour l'artiste une zone frontalière pour l'affirmation de notre sentiment, trop souvent occulté, du monde. Au-delà du beau et même de l'art, l'œuvre pousse le spectateur dans ces aires limitrophes qui seules permettent de capter un peu de ce qui échappe sans cesse, affirmant ainsi un sentiment du sublime.

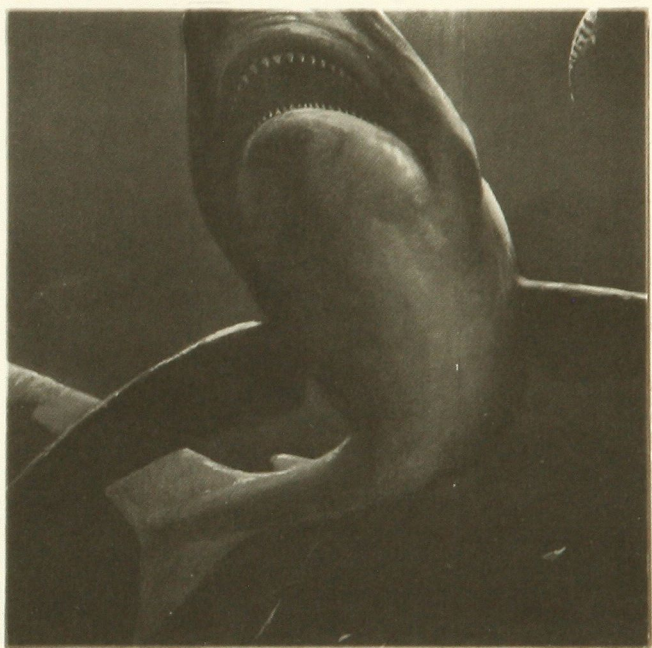
|
Chantal Boulanger
|

Notes

1. Jean-Claude Lemagny, *Genius loci ou l'étendue rêveuse*, Les Cahiers de la Photographie, in *Le Territoire*, no. 14, 1984, p. 85.
 2. Jean-Luc Nancy, *L'offrande sublime*, in *Le sublime*, Alençon, Belin, 1988, p. 63.
-



Mers anciennes et perdues



Ils y étaient venus

D'infinis rivages dévastés





Les fleurs sauvages
La table
Le verre qui se brise



Le paysage et les choses, exposition en deux parties, est présentée à Dazibao
du 16 janvier au 23 février 1997 et à la Maison de la culture
Côte-des-Neiges du 23 janvier au 23 février 1997.

L'exposition *Le paysage et les choses* a été préparée par France Choinière,
en étroite collaboration avec l'artiste.

Né à Lévis, Richard Baillargeon détient une Maîtrise
en Anthropologie de l'Université Laval. Membre fondateur
de VU, à Québec, et plus récemment directeur du programme
de photographie du Banff Centre for the Arts, en Alberta,
il est présentement directeur du Centre de sculpture Est-Nord-Est
à St-Jean-Port-Joli. Son travail d'artiste a fait l'objet de plusieurs
expositions et publications au Québec, au Canada et à l'étranger.

Chantal Boulanger est commissaire d'expositions et critique d'art.

Fondatrice et directrice de la Galerie Chantal Boulanger, à
Montréal, de 1986 à 1993, elle a aussi contribué à de nombreuses
publications et revues spécialisées ainsi qu'à des catalogues d'expositions.

Elle poursuit actuellement un doctorat portant
sur la photographie et la croyance, à l'Université Laval.

Distribution

DAZIBAO

centre de photographies actuelles

4001, rue Berri, espace 202

Montréal (Québec) H2L 4H2

téléphone: (514)845-0063, télécopieur: (514)845-6482

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 1997

Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

Dazibao remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec,
le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Richard Baillargeon remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec
et le Conseil des Arts du Canada.

Ouvrage sous la direction de Monique Bertrand et France Choinière

Révision des textes par Johanne Drain

Conception graphique de Joanne Véronneau

Achevé d'imprimer à Montréal en janvier 1997 par l'Imprimerie l'Empreinte
